

ПАРАДИГМА РЕВОЛЮЦІЇ, ИЛИ КТО ПОВЕДЁТ В ТАНГО?

Юліана Полякова

Современная польская драматургия постепенно завоевывает сцену театра имени Т. Г. Шевченко. Степан Пасичник выбрал для постановки раннюю, но и донныне не утратившую социальной остроты пьесу Славомира Мрожека «Танго». Но, хотя в конце 1980-х – начале 1990-х гг., на гребне всеобщего увлечения запретной драматургией писателя-эмигранта, на малой сцене театра были поставлены две пьесы Мрожека – «Контракт» (1988 г, режиссёр Нийоле Адоменайте) и «Горбун» (1993, режиссер Н. Яремкив), пока ещё нельзя сказать, что у нас выработалась определённая традиция сценической интерпретации пьес театра абсурда вообще и Мрожека в частности. Новая работа шёвченковцев – ещё один шаг в этом направлении.

Когда в 1980-е пьесы «В открытом море», «Кароль», «Танго», «Стриптиз», «Портрет» появились на советской сцене, они воспринимались прежде всего как политическая сатира, направленная против тоталитарного режима. Но со временем выяснилось, что подобное прочтение значительно обедняет содержание драматургии Мрожека. Оказалось, что объектом его ядовитой иронии являются не только те или иные политические режимы, но и сами носители определенных идей – либералы, консерваторы, анархисты, коммунисты, националисты. Похоже, писатель вообще критически относился к интеллигенции и к её роли в развитии человечества. И это роднит его пьесы с

драматургией Чехова, ещё в начале прошлого века нелицеприятно заявившего об ответственности интеллектуальной элиты за происходящее в мире.

Как известно, восприятие спектакля зрителями зависит не только от особенностей режиссёрского мышления, но и от того, насколько удачно постановка отображает нашу действительность и прочитывается с помощью наших семантических кодов. Поэтому для некоторой части постсоветской публики постижение театра абсурда во многом происходит через Чехова, первым открывшего для нас как абсурдность человеческого существования в целом, так и абсурдность жизненных установок русской интеллигенции в частности.

В пьесе «Танго» зерно абсурда несёт в себе сама трактовка вечного конфликта между отцами и детьми. Если обычно дети бунтуют против устоявшегося мира родителей, то у Мрожека ниспровержение культурных идеалов прошлого проповедует среднее поколение – Элеонора и её муж Стомил, а их сын Артур хочет заменить нигилизм эпохи «отцов» чем-то иным – созидательным и поступательным. Неоднозначно относится к попыткам Артура старшее поколение: дядюшка Евгений готов поддерживать его во имя гипотетической стабильности, а бабушка Евгения не видит в потугах внука ничего, кроме пустых слов (или выморочных снов о былом?). При этом глобальное отторжение, с которым сталкивается Артур, вновь напоминает нам о Чехове, в пьесах которого герои страдают от невозможности понять друг друга.

И если рассматривать абурдистские построения Мрожека в свете человеческой и творческой несостоятельности его персонажей, можно заметить, что он словно бы углубляет положения, намеченные Чеховым в начале XX века, и даёт в развитии судьбы его героев. Так, в нелепых режиссёрских потугах Стомила угадываются искания Константина Треплева (его спектакль о конце жизни на Земле авторской иронией Мрожека преобразуется в спектакль Стомила о сотворении мира). При этом Треплев Чехова словно бы распадается на Артура и Стомила, показывая два возможных пути развития этого персонажа – революционно-патетический,

таящий некую угрозу для окружающих, и комический, ведущий к пыльному вырождению. Обучающийся на трех факультетах Артур своими гневными и безудержными монологами напоминает нам и вечного студента Петю Трофимова из «Вишнёвого сада», чьи тирады о благотворности грядущих перемен вызывали скепсис ещё в начале XX века. А радостно подхвативший идею о страхе смерти как двигателе прогресса лакей Эдик напоминает своей наглой уверенностью в собственной правоте и безнаказанности лакея Яшу из «Вишнёвого сада». Чехов, брезгливо обрисовывая Яшу, полагал, что бояться следует прежде всего Лопухина, готового безжалостно вырубать вишневые сады и выкорчёвывать сентиментальное прошлое (кстати, напомним, что выкорчёвывание духовного прошлого – смысл жизни «бунтаря» Стомила). Разумеется, в начале XX века Чехову и в голову не могло прийти, что самое страшное – это грядущий тандем Яши и Пети Трофимова, воплотившийся у Мрожека в недолгом союзе Эдика и Артура. И не случайно именно с Эдиком изменяют своим возлюбленным и Эльвира, отдающая предпочтение грубой и откровенной силе, и Аля, избранница Артура, которая чувствует себя лишь тезисом в его умственных построениях.

Как и другие пьесы Мрожека, «Танго» при чтении выглядит схемой, каркасом, на который нанизаны монологи с блёстками афоризмов, которые автор словно бы насильно раздаёт персонажам. На

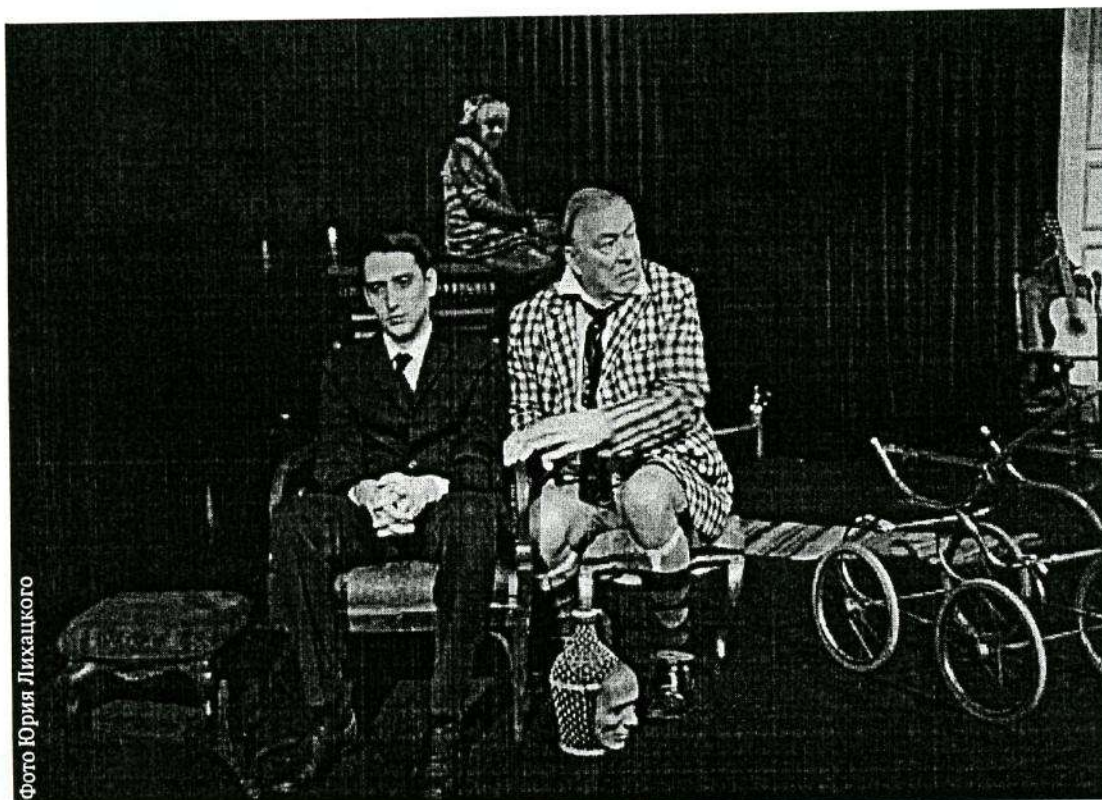


Фото Юрия Лихацкого
 Артур – Евгений Моргунов, Евгений – Владимир Маляр,
 Евгения – Агнесса Дзвонарчук

эту мысль наводит стартовая метафора спектакля Степана Пасичника – люди-марионетки, которые повинуются невидимому кукловоду – вводит нас в мир, где вещи давно утратили свое назначение и служат лишь декорацией для спектакля, которым забавляется неведомый режиссёр (Бог? Рок? Провидение?). Чувствуется, что Мрожек придавал этой декорации большое значение: в обширных ремарках он подробно описывает внешность, привычки персонажей и место действия. Разумеется, постановщики XX (а тем более в XXI!) века следуют этим указаниям весьма приблизительно. Вот и Татьяна Медведь при создании художественного оформления спектакля и костюмов сделала упор на некие ударные, ключевые моменты, которые обыгрываются по

ходу действия: роскошный катафалк, массивный обеденный стол, стремянка, не упомянутая Мрожек, но увеличивающая возможности актёров на ограниченном пространстве малой сцены. То же касается и костюмов: сохранены лишь те яркие и значимые детали (бейсболка и кеды Евгении, шорты и клетчатые штаны её брата, расхристанная пижама Стомила, строгий костюм Артура и т.д.), которые служат некими отправными точками при нашем восприятии героев. Студент в костюме кажется олицетворением зубрилы-отличника, «мажора», мужчина средних лет с длинными волосами ассоциируется у нас с бывшим хиппи, «свободным художником», а пожилая дама в платье со шлейфом, но в кедах явно бросает вызов общественному мне-



Артур – Евгений Моргун, Аля – Екатерина Матвеевко,
Элеонора – Татьяна Петровская

нию. Той же задаче – облегчить зрителю постижение чужих смысловых кодов путём замены их привычными и всем известными подчинено и звуковое оформление спектакля, в которое Геннадий Фролов включил столь разнородные элементы, как, например, «Элегия» Ж. Массне или хит далёкого пионерского детства – песня «Вместе весело шагать» В. Шаинского. Музыка то усиливает пародийно-сатирическое звучание монологов, то создает атмосферу нарастающей трагичности происходящего.

Спектакль Степана Пасечника тщательно выстроен и лишен характерных для почерка этого режиссёра длиннот и недоговорённостей. При всей разности манеры игры и мироощущения, выверенному ансамблю трёх поколений ак-

теров театра имени Т. Г. Шевченко удалось наполнить парадоксальные монологи Мрожека живым человеческим содержанием, отчаянием непонимания и горечью обид. Старшее поколение – Евгения и её брат Евгений – давно устранилось от жизненных проблем, предпочитая существовать в герметичном и захламлённом мире своего дома. Эти «бывшие» господа по самым скромным прикидкам уже успели разувериться в новых идеях и пережить две мировые войны. Неудивительно, что они стараются приспособиться к существующим условиям и боятся любых перемен. Евгения – состарившаяся и смирившаяся со своей участью барыня, безумие которой сохраняет определённую логику – логику личного сопротивления, при известном уси-



Фото Юрия Лихачкова

Эдик – Роман Жиров, Евгений – Владимир Маляр,
Евгения – Агнесса Дзвонарчук, Артур – Евгений Моргун

лии воображения может восприниматься как постаревшая Раневская или давно сошедшая со сцены Аркадина. Торжество их женственной эгоистической сущности и у Чехова кажется наименее абсурдным и наиболее объяснимым. Перед нами – разнovidность сопротивления, позволяющая наиболее полно сохранить себя. Поэтому для замкнувшейся в своём «карточном домике» Евгении здравый смысл – не механическое возвращение к прежнему миропорядку, а обнажение простых человеческих чувств. Агнесса Дзвонарчук показывает нам женщину, уходящую в смерть, и поэтому остро чувствующую абсурдность перемен, на которых настаивает Артур и поддерживающий его Евгений. В игре актрисы переход от буффонады к трагедии, от карточ-

ных фокусов в духе Шарлотты из «Вишнёвого сада» к осознанию собственного одиночества и близкой смерти подчёркивается вызывающей женственностью, отточенной ломкостью жеста, переливами интонации. Кажется, Евгению ведёт собственный внутренний ритм, собственная, не слышная никому другому мелодия – мелодия ухода.

В отличие от Евгении, которая сумбурно сопротивляется обстоятельствам, дядюшка Евгений в исполнении Владимира Маляра как будто чего-то ждёт, на что-то уповаает и даже верит в возможность неких перемен. Своей остаточной верой в собственную былую порядочность, ленивой готовностью быть ведомым он напоминает одновременно старика-доктора Чебутыкина из «Трёх сестёр», профес-

сора Серебрякова в «Дяде Ване» и Тригорина в «Чайке». Словом, он беспринципен без аффекта и готов к любому сотрудничеству (даже с лакеем Эдиком, которого ненавидит и презирает).

Карикатурные образы Стомила и Элеоноры Валерий Брылёв и Татьяна Петровская подают с откровенной иронией: перед нами легко узнаваемые бывшие бунтари. Их средство борьбы с застоём – эпатаж, а символ её – раскрепощённая эротика танго. Они постарели, устали и измельчали: сценические новации бывшего хиппи кажутся детской игрой, забавой, в которую не верит даже Элеонора. Валерий Брылёв всячески подчеркивает ленивое добродушие своего героя, умеющего не хуже интеллектуала Артура играть словами, за которыми – другая оболочка (на сей раз – без парика и без игры в искусство). Мы понимаем, что и это – не предел, что Стомил может сколько угодно раз выпутываться из новых одежек и принаравливаться к новым обстоятельствам. Элеонора Татьяны Петровской прячет за уверенностью современной свободной от условностей женщины собственную растерянность и одиночество. Нет, их ранят супружеские измены, потрясает смерть Артура, но все реакции словно замедлены, как будто герои чего-то не понимают до конца. И больше всего

их пугает собственный сын – непохожестью идей и устремлений.

Зрителей покоряет бескомпромиссный и горячий темперамент исполнителя роли Артура Евгения Моргуна. Ему удаётся подавать лозунги-идеи своего героя так, что нам внятно его отчаяние и отвращение, его любовь к кузине Але, которую он пытается сделать сторонницей своих идей. Роль ботичеллиевской барышни Али Екатерина Матвеевко играет, тонко балансируя между отчаянием и вызовом. Девушка по-своему борется за своё счастье, считая, что только ревность способна превратить Артура из рыцаря печального образа



в пылкого любовника. Но, похоже, в чём-то он солидарен с Эдиком, отношение к женщинам которого легко вписывается в схему: «Я тебя люблю, а ты спишь».

Пылкость Артура направлена прежде всего на спасение человечества, которое он видит сначала в возвращении к традициям, а затем – в смерти как символу незыблемости бытия. Именно страх смерти – замечательная, надёжная основа всеобщей покорности, а значит – успешного воплощения любых идей. Эта мысль тут же находит верного адепта в лице лакея Эдика, который играет незаметную, но зловещую роль в жизни всех трёх поколений героев Мрожека. С одной стороны он – тот самый «народ», о котором никто больше не упоминает (слились с ним окончательно). С другой – слуга, без которого по-прежнему не обойтись, но которого продолжают презирать. С третьей – тот, кто будет делать всю грязную работу, неизбежную при любой ломке старого. Он будет рубить лес, он же будет и жечь ненужные щепки. Этого самоуверенного мерзавца Роман Жиров наделяет простодушием и откровенным, на показ, хамством. Но неслучайно его животный магнетизм привлекает и Элеонору, и Алю: только в нём чувствуется железный стержень, из которого так хорошо получается арматура любых диктатур. И неслучайно гибель нового Гамлета – Артура – происходит у Мрожека вполне в духе XX века – от рук «пролетария». И пролетарий в лице Эдика уже готов управлять миром.

Кто становится на его сторону? Не Стомил и Элеонора, олицетворяющие пассивное зло, а конформист Евгений, охотно подчиняющийся грубой силе.

Финал пьесы Мрожека – танец Эдика и Евгения – возвращает нас к тем временам, когда зародившееся в бедняцких кварталах Буэнос-Айреса танго было мужским танцем: его танцевали в публичных домах, ожидая своей очереди на «интимное свидание». Позже к танго стали приобщаться и женщины в публичных домах, танцуя с клиентами. У Мрожека мы видим явное снижение метафоры: из символа протеста, каковым его воспринимали Стомил и Элеонора, танго становится символом согласия, символом продажности и покорности той самой интеллигенции, на которую возлагались основные надежды нации. Танцевальный дуэт, в котором Эдик властно ведёт Евгения, утверждает традиционное распределение сил, предрекаемое ещё в начале XX века пьесами Чехова, а все акценты, пропущенные Чеховым, усиливаются аллюзиями на современное положение дел.

С первых тактов знаменитой «Кумпарситы» мы чувствуем, как что-то обрывается у нас внутри. И чеканный ритм танго вводит ощущение безнадёжности в жёсткие рамки завершённой метафоры, а скульптурно-неподвижные лица актёров подчёркивают неизбежность новой трагедии. Все как всегда. *Danse macabre* – кавалеры приглашают кавалеров. 🍷